



بازتعریف گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر در دوره قاجار با آراء میخائیل باختین*

الهه پنجه‌باشی**

استادیار گروه نقاشی، دانشگاه الزهرا(س)، دانشکده هنر، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: 98/07/24، تاریخ پذیرش نهایی: 98/10/28)

DOI: 10.29252/rahpooyesoore.7.3.67

چکیده

در زمان معاصر یکی از رویکردهای مطالعه تفسیر تصاویر گفتگو است و از جمله موضوعاتی است که به طور عمده برای تفسیر در آثار هنری استفاده شده است. عرصه نقد هنر در دوره معاصر در طی چند دهه اخیر شاهد تحول و تقویت معنا و آثار هنری بوده است. تقابل تفسیر آثار هنری با رویکردهای مختلف زمینه مطالعه مباحث میان‌رشته‌ای بوده است. هدف از پژوهش حاضر مطالعه و تفسیر گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر نقاش دوره قاجار بوده است. مفروض پژوهش حاضر تحول معانی و جایگاه آن در تفسیر نقاشی‌های جلایر نقاش می‌باشد که به علت کمبود آثارش گمنام و مهجور مانده است. او نقاش و خوشنویس ایرانی در سده سیزدهم ه.ق، نیمه دوم سده نوزدهم میلادی است و در آثار نقاشی او نمایش حالات درونی در پیکره‌ها دیده می‌شود. در جستجوی این مسأله ابتدا مقولات کلیدی در حوزه نظری براساس آرا میخائیل باختین به‌عنوان گرایش نظری این پژوهش مورد واکاوی قرار گرفته و براین مبنا تحول جایگاه گفتگو تک‌گویه و چندگویه در آثار نقاشی جلایر مورد تحلیل قرار گرفته است. محتوای پژوهش حاضر کیفی است و براساس روش‌شناسی توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج یافته‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد که آثار جلایر براساس سوژه انسانی کار شده است و در آثار او گفتگو گرایی انسان بر مبنای تک‌گویه و گفتگومندی دیده می‌شود. گفتگوها در عین گفتگو بیشتر بر تک‌گویه تأکید دارد و نقاشی و گفتگو گرایی در آثار او بر مبنای شرایط زمانی هنر در دوان قاجار است.

واژگان کلیدی

قاجار، نقاشی، باختین، گفتگو، جلایر

این مقاله حاصل از هسته پژوهشی با عنوان «مطالعه هنر نقاشی پیکره‌نگاری درباری دوره قاجار» تصویب شده در دانشگاه الزهرا می‌باشد.
** نویسنده مسئول: تلفن: 02188044040؛ پست الکترونیک: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir



مقدمه

با نگاهی به تاریخ نقاشی دوران قاجار در دوره ناصری کم‌تر هنری را می‌توان دید که درگیر پیکره‌نگاری نباشد و حتی مفهومی‌ترین و تزیینی‌ترین اثر هنری پیکره محور است. براین مبنا تمرکز اصلی این پژوهش بر تحولات عمیقی است که در هنر این دوران به‌ویژه در آثار اسماعیل جلایر اتفاق افتاده است. او نقاش و خوشنویس ایرانی در سده سیزدهم ه.ق، نیمه دوم سده نوزدهم بوده و دانش‌آموخته دارالفنون است و به چهره‌نگاری و قلمدان‌نگاری با موضوعات مذهبی می‌پرداخت. رویکرد معاصر به نقاشی دوره قاجار می‌تواند در بازخوانی هنر این دوران به‌ویژه در نقاشی‌های راهگشای مفاهیم جدیدی باشد. جلایر رابطه انسان و گفتگو را به چالش می‌کشد. چگونگی تحول مذکور را می‌توان در آثار شمایی اسماعیل جلایر مشاهده کرد. با این توضیح مقاله پیش رو به مطالعه آثار او و تطبیق با نظریات باختین می‌پردازد و در صدد پاسخگویی به این پرسش‌ها است: در آثار جلایر گفتگو از چه جایگاهی برخوردار است؟ تحول گفتگومندی در آثار تک‌پیکره و چند پیکره او چگونه است؟ این آثار با توجه به نظریات باختین بررسی می‌شود. برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش در بخش اول نوشتار ابتدا گفتگو و گفتگومندی از دیدگاه باختین بررسی و در بخش دوم مقاله به بررسی آرا این متفکر درباره گفتگو در هنر نقاشی قاجار و مطالعه موردی اسماعیل جلایر پرداخته می‌شود و در بخش آخر نوشتار، بررسی نحوه انعکاس تک‌صدایی و چندصدایی بررسی می‌شود و حضور گفتگو در دو نقاشی از جلایر تک‌صدایی و چندصدایی مورد واکاوی قرار می‌گیرد. هدف از این پژوهش مطالعه گفتگومندی در نقاشی‌های پیکره‌نگاری اسماعیل جلایر در دوره دوم قاجار است، علت و ضرورت انتخاب این موضوع ارزش و اهمیت انسان به‌صورت پیکره‌نگاری در آثار او و معنای آن می‌باشد. در آثار او انسان سوژه اصلی نقاشی است و جایگاه انسان در نقاشی او با آرا باختین تحلیل می‌شود، علت انتخاب باختین برای بخش نظری، مطالعات او آثارش در بحث انسان‌شناسی فلسفی و نظریات انسان‌شناسی و دیدگاه پدیدارشناسانه او به انسان، مناسب برای این پژوهش شناخته شد. در بررسی این پژوهش مشخص می‌شود که پیکره‌ها در نقاشی‌های جلایر می‌تواند با نظریات باختین تطبیق پیدا کند. در این مطالعه روشن می‌شود آثار او متأثر از شرایط سیاسی اجتماعی قاجار است. در آثار او تک‌صدایی و چندصدایی دیده می‌شود و گفتگو در آثار چندصدایی محدود و تک‌گویی بوده است.

پیشینه پژوهش

به دلیل ویژگی میان‌رشته‌ای پژوهش، پیشینه می‌تواند بسیار وسیع بوده و طیف گسترده‌ای از مطالعات در زمینه جامعه‌شناسی،

انسان‌شناسی، فلسفه و هنر را شامل شود. لذا به‌منظور حفظ ارتباط مستقیم با موضوع اصلی پیشینه پژوهش حاضر بر مطالعاتی که حول محور مبانی نظری تحقیق و همین‌طور مطالعات مرتبط با حوزه هنر نقاشی قاجار است متمرکز می‌شود. نظریه‌پردازان و متفکران متعددی مانند فوکو انضباط و تنبیه (1975)، های تودوروف (1377)، باختین (1384)، گاردینر (1381)، Zap- (2002)، Holquist (2004) pen و آرا نظریات باختین در کتاب‌های خود او (1986) Bakhtin و دو کتاب او در سال (1999) چاپ شده استفاده شده است.

پژوهشگرانی مانند عظیمی و علیا (1393) در مقاله خود به آرا باختین و خود پرداخته‌اند، نامور مطلق (1390) در کتاب خود به زبان‌شناسی در آرا باختین پرداخته‌اند. هولکویست (1395) در کتاب مکالمه‌گرایی که توسط امیرخانلو ترجمه شده به آرا باختین و مکالمه‌گرایی در رمان پرداخته است. حسین زاده (1387) اندیشه و مفاهیم بنادین باختین و تأثیرپذیری از دیگر متفکرین و فرمالیست در آثار او پرداخته است. در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی در زمینه مطالعه هنر ایرانی از منظر باختین سابقه چندان طولانی ندارد. هرچند کوشش‌هایی قابل‌توجه در جهت بسط و گسترش مفاهیم محوری و رویکردهای نظری صورت گرفته است؛ اما طی بررسی‌های انجام‌شده پژوهش‌هایی که مستقیماً دربرگیرنده مقولات طرح‌شده در تحقیق پیش رو باشد و تحول و رویکرد گفتگو در هنر ایران باشد یافت نشد. بیشتر مباحث در مورد هنر قاجار بیشتر به بحث تاریخی و هنری آن پرداخته شده و تفاسیر فلسفی و انسان‌شناسی در این بخش اندک و محدود است، بخصوص که جلایر از نقاشانی است که آثار کم‌او در ایران زمینه پژوهش را در مورد این هنرمند محدود نموده است پنجه‌باشی (1395) به مقاله‌ای در مورد نشانه‌شناسی در آثار جلایر پرداخته است. پنجه‌باشی (1396) در پژوهشی به گفتگوگرایی در نقاشی دوره اول قاجار پرداخته است. آژند (1391) در کتابی در 36 صفحه به جلایر اشاره داشته است ولی در هیچ‌یک از موارد به موضوع انسانی در نقاشی‌های او پرداخته نشده است.

مبانی نظری پژوهش

مقاله پیش رو در تبیین و تحلیل تحول و جایگاه گفتگو و مقوله تک‌صدایی و چندصدایی بوده و ارتباط آن با انسان در تصویر مدنظر می‌باشد. از میان نظریه‌پردازان، تمرکز بر آرا میخائیل باختین به‌عنوان نظریه اصلی نوشتار است. در میان چیزهایی که سازنده موقعیت انسان هستند، چیزی که جایگاه ویژه‌ای دارد انسان و دیگری است (گاردینر، 1381: 45). میخائیل باختین آثار مهمی در حوزه‌های مختلف تفکر از خود بر جای گذاشته است حوزه‌هایی



باشد و باید بین دو یا چند نفر اتفاق بیافتد؛ گوینده، شنونده، خالق و مخاطب، هنرمند و تماشاگر (Bakhtin, 1984: 293). در واقع گفتگو را می‌توان در مورد روابط بین متون در نظر گرفت. از نظر باختین گفتار همیشه با گفتارهای دیگر در ارتباط است. گفتار در بستر روابط اجتماعی شکل می‌گیرد (تودوروف، 1377: 73). گفتگومندی غالباً تک‌صدایی یا تک‌گویی است و یا چندصدایی و یا چندگویی. از نظر باختین چندصدایی می‌تواند در آثار و انواع ادبی گوناگون ظهور و بروز داشته باشد (نامور مطلق، 1387: 302). او با تأکید بر جنبه مادی و ایدئولوژیک زبان، بحث بوطیقای جامعه‌شناختی، چندصدایی و بینامتنی را وارد عرصه نظریه و نقد ادبی کرد (باختین، 1373: 115).

انسان همواره در زندگی خود را از چشم دیگران مورد تمجید قرار می‌دهد و تمام بازتاب‌های زندگی انسان و عمل او در آگاهی دیگران سنجیده می‌شود (تودوروف، 1377: 180). از نظر باختین ما خود را از چشم دیگران می‌شناسیم، ما لحظات دگرگونی و تبدیل اندیشه خود را در مناسبات با دیگری بازمی‌یابیم. در یک کلام بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم (احمدی، 1386: 102). واژه یا به‌طور کلی هر نشانه‌ای میان فردی است. هر چیزی که گفته می‌شود، خارج از ضمیر گوینده‌اش قرار می‌گیرد و تنها به او تعلق ندارد. نمی‌توان واژه را فقط به گوینده اطلاق کرد. مؤلف برواژه حقی دارد، اما شنونده هم حقوق خودش را دارد و همین‌طور کسانی که صدایشان در کلمه و پیش از پرداختن مؤلف به گوش می‌رسد (Ibid, 1986: 121-2). اهمیت انسان از منظر باختین بدین گونه است که موقعیتی که انسان در جهان اشغال می‌کند. تنها انسان مورد آن خطاب انسان قرار گرفته است و لذا دید انسان به جهان، ادراک انسان از آن، تفکر انسان در مورد آن و عمل انسان در قبال آن کاملاً وابسته به این پرسش و این حقیقت است (Holquist, 2002: 28). بنابر تعبیر باختین، دید استعلایی دربی آن است که با زودن عوامل فردی و انضمامی هر تجربه، عناصر مشترک و نمادین رویدادها را انتزاعی کند و براساس آنها به حقیقتی برسد که مستقل از زمان و مکانی که در آن درک می‌شود درست باشد. این دید به تعبیری نگریستن از ناکجا می‌خواهد جهانی بنا کند که در آن تمام موقعیت‌های ممکن از پیش اندیشیده شده‌اند و برای هر یک گزینه‌ای وجود دارد گزاره‌های نهایی وجود دارد. در واقع دید استعلایی از منظر باختین، آرمانی نیوتونی به چشم دارد، اما عملاً ساکن جهانی است که مطابق با نظر انیشتین سامان یافته است. دید استعلایی عوامل زنده تجربه را می‌کشد و تنها اسکلت بی‌جانی از تجربه باقی می‌گذارد (عظیمی، علیا، 1393: 9).

از نظر باختین ظرف زمانی- مکانی یکی از عناصر مهم در تجزیه و تحلیل متون است. همچنین زمان و مکان زمانمند، نخستین

که هریک تاریخ، زبان و فرض‌های خاص خود را دارند. آنچه در نهایت فلسفه باختین نامیده شد گونه‌ای نظریه معرفت است که با عمل پیوند دارد و جزو آن معرفت‌های جدیدی است که می‌کوشد رفتار انسان را در پرتو شیوه استفاده از زبان تفسیر کند، اما آنچه کار باختین را در میان این معرفت‌شناسی‌ها متمایز می‌کند، درک مکالمه‌ای او از زبان است که از نظر باختین امری است بنیادی و از مجموعه مسائلی که فکر و ذهن او را به خود مشغول داشتند تحت عنوان مکالمه‌گرایی نام برده می‌شود (هولکوویست، 1395: 36). او انسان‌شناسی فلسفی را توصیف می‌کند، علی‌رغم اینکه او در آثارش از ژانر ادبی و زبان‌شناختی استفاده می‌کند، شیوه تفکر او فلسفی است. دیدگاه هستی‌شناسانه‌اش نسبت به انسان صاحب دستاورد برجسته‌ای شد (غلامحسین زاده، 1387: 102). با توجه به تأکید باختین بر نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی، او معتقد است که زبان به بهترین صورت می‌تواند این ویژگی گفتگومندی را ظاهر کند. از نظر باختین گفتار همیشه با گفتارهایی دیگر در ارتباط است (نامور مطلق، 1390: 85). طرد نسبی حضور دیگری از منظر باختین جهان شخص را از شکل می‌اندازد. زیستن بدون تعامل و گفتگو و در نتیجه پذیرش بسیاری از تأثیرات دیگران در زندگی خود ناممکن است (Bakhtin, 1999: 83). از نظر باختین اجتماع با ظهور شخص دوم آغاز می‌شود، مفهومی که باختین از اجتماعی بودن در نظر دارد نوعی پذیرش تقدم منطقی بین‌ذهنی بر ذهنیت است (تودوروف، 1377: 55). انسان جهان پیرامون خود را به‌واسطه دیگران می‌شناسد. به نظر باختین شناخت و ادراک ما از جهان موقعیت‌مند و محدود به موقعیت است. برای گسترش شناخت خود و نزدیک شدن به ادراک غنی باید با دیگری وارد گفتگو شویم و نگاه او را به نگاه خود اضافه کنیم. هیچ‌چیز و هیچ‌کس نمی‌تواند در حالت انفرادی به معنا دست یابد (Linell, 2008: 25). از نگاه باختین، ایده ذاتاً به وجود انسانی زنده و پویا پیوسته است. حقیقت‌ها خارج از روابط انسانی وجود ندارند (Zap- pen, 2004: 47).

کارآمدترین ابزار شناخت و ادراک و ارتباط انسان، یعنی زبان هم محصول دیگری است. از منظر باختین حتی زبان هم محصول دیگری است و کیفیتی گفتگویی دارد. هیچ کلامی نیست که ما بر زبان بیاوریم و سخن دیگران در آن حاضر نباشد. سخن ما همواره انباشته از صدای دیگران است (Bakhtin, 1986: 89).

از مهم‌ترین نظریه‌های او گفتگومندی است. میان گفتگومندی و چندصدایی در گفتگو رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد و چندصدایی ویژگی اصلی گفتگومندی است. این چندصدایی که در آن همه صداها به‌طور مساوی بازتابانده می‌شوند موجب گفتگومندی می‌گردد (ساموئل، 2005: 11). یک گفتگو هرگز نمی‌تواند انتزاعی



به نظریات باختین آغاز می‌شود. با این رویکرد فرهنگ ترکیبی از وضعیت‌های سوژه است و هویت نیز پدیده‌ای متکثر، سیال و متأثر از گفتمان‌ها محسوب می‌شود. در این میان مطالعات باختین نقش بسیار مهمی در بسط نظریه گفتگومندی داشته است. وی سعی کرد که نشان دهد که چگونه گفتگو و گفتگومندی در زبان، ادبیات و هنر ساخته می‌شود. در بررسی‌های باختین مشخص می‌شود که در سده بیستم در پی تحولات اجتماعی و سیاسی چگونه انسان و گفتگوی انسانی اعمال قدرت ظهور می‌یابد. باختین معتقد است گفتگو بدون تعامل با دیگران، بدون قرار گرفتن و در معرض صدای دیگران بودن شکل نمی‌گیرد و منوط به گفتگو با دیگری است. گفتگوی واقعی گفتگوی دوجانبه است.

هرآنچه گفته می‌شود انعکاس صدای دیگری است. گفتگویی بدون جنیست و نژاد و مذهب و غیره که زمینه ورود به مکالمه است بی‌معنی است. موضوعی که در بخش‌های مختلف پیش رو در این پژوهش بدان پرداخته شده است. بدین صورت گفتگو به‌مثابه عرصه اصلی مقوله انسانی وجود دارد. با توجه به نقش گفتگو از منظر باختین و تک‌صدایی و چندصدایی بودن آرا او تأثیر بسزایی در حوزه‌های مختلف گذاشت. واکاوی این نظریات در بخش‌های پیش رو اهمیت صدا در پیوند با مقوله تصویر را روشن ساخته و رهیافتی است برای واکاوی و تحلیل هنر نقاشی اسماعیل جلایر که در آن انسان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود. این پژوهش با هدف چگونگی تحول معانی و جایگاه تک‌صدایی و چندصدایی و کرونوتوپ در نقاشی و جایگاه انسان به‌عنوان سوژه اصلی در نقاشی‌های جلایر نگاشته شده است. در دوره قاجار نقش انسان یکی از نقش‌های اصلی تصاویر نقاشی است. علت انتخاب هنرمندی به نام جلایر نوع نگاه متفاوت او به مقوله انسان است. در آثار او انسان‌ها دارای معنایی فراتر از تصویر هستند. انسان‌ها شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه را بازتاب می‌دهند و هنرمند سعی در نشان دادن حالات درونی انسان‌ها و گفتگوی آنها دارد. انسان در آثار او سعی در ایجاد گفتگو با مخاطب دارد.

روش تحقیق

این متن مطالعه‌ای است بینارشته‌ای، بنابراین برای تحلیل و فهم رویکردهای متعدد زمینه‌های مورد مطالعه تجزیه و تحلیل داده‌های جمع‌آوری شده از بانک‌های اطلاعاتی به صورت کیفی صورت گرفته است. از آنجایی که روش‌شناسی پلی میان روش‌شناسی بسان پلی میان پارادایم‌های فلسفی و روش‌های تحقیق ایفای نقش می‌کند، تعریف مفاهیم و تحلیل‌ها در این پژوهش براساس پارادایم گفتگوگرایی در روش تاریخی-تحلیلی شکل گرفته است. با در نظر داشتن این موارد پژوهش حاضر روشی را پیشنهاد می‌کند که پیوندی مستقیم

تجسد زمان در مکان است که به‌عنوان کانونی برای ملموس کردن بازنمود و نیرویی است که به کل متن نیرو می‌بخشد (مقدادی، 1393: 318). او در این مفهوم از واژه کرونوتوپ استفاده می‌کند، کرونوتوپ ناگزیر با کسی که در یک موقعیت است پیوند خورده است. کرونوتوپ نیز مانند موقعیت همواره عامل‌های زمانی و مکانی را با ارزیابی اهمیت این عامل‌ها از نقطه‌نظری خاص ترکیب می‌کند. آنچه حضور بشری را در هر دوی آنها الزامی می‌دارد همین فرضی است که زمان و مکان هرگز صرفاً زمان و مکانی نیستند، زمان و مکان آن‌گونه که به تجربه سوژه‌ها درمی‌آیند همواره با داوری نسبت به اینکه یک زمان خاص یا مکان خاص خوب است یا بد پیوند خورده‌اند، ادراک هرگز محض نیست، همواره با ارزیابی آنچه ادراک شده تکمیل می‌شود (هولکویست، 1395: 233). مفهوم «گفتگو» تنها در مورد ادبیات به کار نمی‌رود. در دیدگاه باختین، تمام زبان گفتگو است. این، بدان معناست که ما هرگز در خلاء صحبت نمی‌کنیم. دغدغه اصلی باختین چندصدایی یا گفتگوگرایی در مقابل تک‌صدایی و تک‌گو گرایی است. در واقع او طبقه‌بندی مبسوطی از انواع ادبی براساس گفتگویی بودن یا تک‌گویی بودن عرضه می‌کند. باختین عموماً با کلیدواژه گفتگوگرایی شناخته می‌شود. از نظر او هرگونه سخن و شناختی در ارزیابی نهایی گفتگویی است. او نه تنها رویکرد تک‌گویانه را مردود می‌داند بلکه اصولاً منکر امکان‌پذیری چنین رویکردی در حالت محض است. با توجه به ویژگی‌های دیگری به جای یک فاعل، دو فاعل یا چند فاعل وجود دارد، فاعلانی که خودشان توانایی شناخت و گفتگو را دارند (تودوروف، 1377: 37). یکی از فرآیندهای مکالمه تلاش برای اقتدار مونولوگ است. برای رسیدن به ساخت یکسان چندصدایی به احیای متقابل زبان‌های غیررسمی می‌پردازد. به نظر باختین این امر از درون متلاشی می‌شود (باختین، 1387: 168). در زمان باختین، نوکانتیسم و نفی هگل موج غالب اروپا بود. درگیری فکری باختین با مفاهیمی مانند کنش اخلاقی و زیبایی‌شناسی از درگیری او با مکاتب ادبی روسیه که غالباً فرمالیست بودند منجر به طرح مفاهیمی چون گفتار مکالمه‌ای و تک‌صدایی و چندصدایی شد. هولکویست (1397) نویسنده رمان مکالمه‌گرایی (میخائیل باختین و جهانش) معتقد است مفاهیم آرا باختین حاصل یک درگیری طولانی با ادبیات و فلسفه است و محدودیت او همان نفی انتزاعی هگل است. اصطلاح مکالمه‌گرایی توسط هولکویست برای نشان دادن وجوه مختلف آرا باختین استفاده شده است.

باختین نظریات خود را بر کانون و محور مکالمه و نسبتی که میان خود و دیگری می‌بیند شکل داد. مفهوم پردازی میان مکالمه و دیالوگ برای فرارفتن از دیالکتیک هگلی از اینجا آغاز می‌شود. در غرب از اواخر دهه 80 میلادی هم‌زمان با فروپاشی شوروی توجه



کارهای جلایر خط نقاشی‌های او است. هرچند پیش از اسماعیل این شیوه هنری در ایران وجود داشت، اما او کسی است که این مکتب را به اوجی تازه رساند که پیشتر از او بی‌سابقه بود و پس از او نیز کسی به درجه وی نرسید. جلایر اگرچه خوش‌نویس بود اما خط را با قلمو به شیوه استادان طرازاول خوش‌نویسی طراحی می‌کرد و با ترکیب خط و نقاشی، چه در میانه سطور و چه در داخل کلمات و حروف تابلوهای زیبا و بدیع پدید می‌آورد. در این هنر از شیوه «میرزا غلامرضا» پیروی می‌کرده زیرا از روی خط وی تمرین کرده است (سرمدی، 1379: 83). سومین بخش از کارهای جلایر نگاره‌های آبرنگ او است. در میان آثاری که او در این سبک پدید آورده مرقعی است که در کتابخانه کاخ گلستان به شماره 1627 نگاه‌داری می‌شود. این مرقع در اندازه $16/5 \times 21/4$ سانتی‌متر شامل ده اثر از این هنرمند است که عبارت‌اند از هشت تصویر از مشایخ نامدار صوفیه، چون شمس تبریزی، اوحدی مراغه‌ای، بابزید بسطامی، باباطاهر، نور علیشاه، مشتاق علیشاه، معصوم علیشاه، دو قطعه نقاشی گل‌بوته و خوشه انگور که به شیوه آبرنگ با طراحی استادانه کشیده شده است. آخرین اثر تاریخ‌دار شناخته‌شده اسماعیل تاریخ 1320 ه.ق دارد و پیداست که او تا این سال زنده بوده و فعالیت هنری می‌کرده است (سمسار، 1379: 296). او به چهره‌نگاری و نقاشی موضوع‌های مذهبی علاقه داشت در شمایل‌هایی که به دست جلایر کار شده‌اند، دل‌بستگی او به نمایش حالات درونی انسانی مشهود است (پاکباز، 1379: 28). به علت دشوارپسندی و دقت در پدیدآوردن آثار هنری از حیث کمیت، کارهای چندان زیاد نیست ولی آنچه از او باقیمانده ممتاز و درخور بسی آفرین است. این هنرمند چیره‌دست در شبیه‌سازی‌های رنگ و روغنی که به اندازه‌های بزرگ از ناصرالدین‌شاه و میرزا علی اصغرخان صدراعظم و برخی دولتمردان دیگر ساخته، مهارت و استادی خود را به‌خوبی نشان داده و در تابلوهای مذهبی و شمایل امامان و تصویر برخی از عارفان که با آبرنگ پرداز سیاه‌قلم پدید آورده و بی‌نهایت خوب کار کرده است. این استاد علاوه بر قوی‌مایگی و چابک‌دستی در چهره‌سازی، در فن گل‌بوته نیز ماهر بوده و گوشه‌وکنار تابلوهایش را با گل و برگ و درخت‌سازی آرایش می‌دهد و در این کار از شیوه‌های فرنگی متأثر بوده است. از ویژگی‌های کارهای هنری جلایر در چهره‌هایی که با قلم توانای خود ساخته این است که سعی می‌کرده تا حالات و تفکرات انسان‌ها را نیز در سیمایشان مجسم سازد و جنبه امپرسیونیسم به کار خود بدهد و در این منظور تا حدود زیادی موفق بوده است (رفیع، 1369، ج 2: 1001). عمده آثار شیوای جلایر به سبک خاص سیاه‌قلمی خود که پرده سبک رنگ سفیدی را در بطن سیاهی سایه‌ها جلوه‌گر می‌کرده انجام یافته و در نوع خود متمایز گشته است. در این زمینه معیرالممالک چنین می‌نویسد: فن

با مفاهیم و مفروضات طرح‌شده و هدف پژوهش دارند. در این روش بررسی و تحلیل مقوله انسان، گفتگومندی، کرونتوپ در اندیشه باختین انجام‌شده و سپس به تحلیل و بررسی آثار جلایر با محوریت پیکره انسانی با نظریات باختین پرداخته می‌شود. معیار انتخاب نقاشی‌ها برای این پژوهش انسان به‌صورت تک پیکره و چند پیکره در نقاشی‌های اسماعیل جلایر می‌باشد.

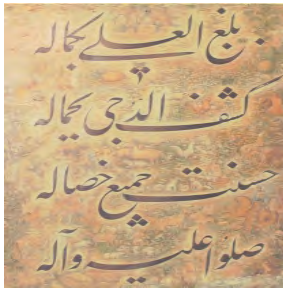
انسان‌مداری و نقاشی‌های اسماعیل جلایر

اسماعیل جلایر، نقاش و خوشنویس ایرانی، نقاشی را زیر نظر استادان عهد ناصری و مزین‌الدوله در مدرسه «دارالفنون» آموخت. در چهره‌نگاری و نقاشی موضوعه‌ای مذهبی دست داشت. او اسلوب‌های مختلف نقاشی طبیعت‌گرایانه را تجربه می‌کرد و به خوشنویسی توأم با رنگ‌آمیزی و قلمدان‌نگاری نیز می‌پرداخت. در شمایل‌هایی که به دست «جلایر» کار شده‌اند، دل‌بستگی او به نمایش حالات درونی مشهود است (پاکباز، 1379: 28). جلایر را می‌توان یکی از هنرمندانی دانست که در آثار او انسان و روابط انسانی در تصویر دیده می‌شود. او از هنرمندان نامدار و صاحب مکتب سده سیزدهم ه.ق ایران است. آثار و پرداخت چهره‌ها در آثارش از ویژگی‌هایی برخوردار است که در نخستین نگاه خود را به بیننده آشنا با هنر او می‌شناساند. این ویژگی‌ها سبب شده که آثار او مورد تقلید و تقلب قرار نگیرد و شیوه او به‌عنوان یک مکتب انحصاری برای این نقاش توانا باقی بماند. او از بازماندگان خاندان جلایریان بود و پدرش محمد زمان خان، برخلاف اجدادش به سلسله سالکان ذهبیه پیوست. از زندگی او به روزگار جوانی آگاهی چندانی در دست نیست. به گمان می‌توان گفت که به سال 1262 ه.ق در کلات زاده شده و به سال 1280 ه.ق همراه پدر به تهران آمده و نزد استادانی که نامشان بر ما پوشیده است به آموزش نگارگری پرداخته، سپس برای تکمیل هنر خود به دارالفنون رفته است. با تأسیس دارالفنون امکان بیشتری برای آشنایی ایرانیان با اصول هنر اروپایی فراهم شد. ابوتراب غفاری، اسماعیل جلایر، علی‌اکبر مصورالملک، محمد غفاری از جمله کسانی بودند که در این مدرسه آموزش دیدند (فشارمهاجر، 1391: 75). او که به‌عنوان شاگرد به دارالفنون رفته بود به‌زودی به مقام استادی نقاشی آن مدرسه رسید و کارگاهی دایر کرد. آثار او را از دیدگاه شیوه کار به چند گروه مجزا از هم می‌توان تقسیم کرد. نخستین نقاشی‌های او به شیوه رنگ و روغنی است. جلایر در این گروه از آثارش بیشتر از رنگ‌های سفید و سیاه بهره گرفته و شمار آثار تمام‌رنگی او کم‌تر است. شمایل‌های «قربانی اسماعیل به دست ابراهیم» که از موضوع‌های مورد علاقه او است در شمار این آثار به شمار می‌آید. در میان تابلوهای تمام‌رنگی او نگاره «زنان دور سماور» درخور توجه است گروه دیگری از



نگارگر چیره‌دست کارهای خود را با چشم مسلح انجام داده و بدان گونه که چهره‌پردازان قدیم از عینک یا قوتی استفاده می‌کرده‌اند، او نیز یک چنین عینکی به چشم داشته است. رقم کم‌ترین اسمعیل جلایر/ یا راقمه الحقییر اسمعیل جلایر که امضای این نقاش توانا در زیر کارهای او است حاکی از شکسته نفسی و فروتنی است. این هنرمند براساس وسواسی که داشته و در هر نوع هنرنمایی حد کمال را جستجو می‌کرده و نمی‌توانسته بر کارهای خود صحنه بگذارد. از این رو کم‌تر مجلس و نقشی از او تمام شده است زیرا او بر این باور بود که نزدیک به اتمام کار به گمان آنکه کارش خالی از عیب نیست، وسوسه‌ای در درونش به وجود می‌آمد و از این روی کاری را که پایان یافته و در شرف پایان یافتن بود در روشنایی مدنظر قرار می‌داد و بدان خیره می‌شد و پس از مدت‌ها تفکر و مشاهده ناگهان قطعه‌ای را که ساعت‌ها روی آن کار کرده بود برمی‌داشت و پاره می‌کرد و دور می‌انداخت و از این جهت است که از آثار نقاشی کمی باقی‌مانده است. فقط شمایل پیشوایان دینی مثل تمثال حضرت امیر و حسنین (ع) یا اباذر غفاری و اقطاب و مشایخ و اوتاد را تمام کرده و زیر آنها امضا نموده است. دیگر آثار او که از وزرا و اشخاص طبقه اول کشور به او سفارش داده شده و همچنین تهیه صورت و یا مجالس خصوصی عموماً به سرنوشت ناتمام ماندن و پاره‌شدن دچار شده‌اند. کارهای نقاشی این هنرمند طوری است که در نظاره اول به نظر می‌رسد در کارها و تابلوهای او یک نوع ماده «سفیدآب» ماندی به کار رفته که اکنون بعد از هفتاد سال مثل برف برق می‌زند و به قرار معلوم از استحاله ماده «طلق» یا به‌وسیله جنس نظیر آن به‌دست آورده و مورد استفاده قرار می‌داده است. در زمان ما کسی از رمز ساختن آن آگاه نیست. منظور اینکه در هنر نقاشی او سایه‌روشنی وجود دارد که سایه‌های دست‌نگار جلایر نقطه‌گذاری او است و روشنی‌اش سفیدی کاغذ نیست بلکه ماده مخصوص است (بارشاطر، افشار، 1388: 653-656). شیوه‌پرداز یا نقطه‌چین کاری اسمعیل جلایر به لحاظ ریزنقشی و نامریی بودن حیرت‌آور است و فقط با دقت در نقطه‌پردازی‌ها معلوم می‌شود که هنرمند چه مهارتی در به‌کاربردن از خود نشان داده است. بعضی معتقدند که وی کارهای خود را با چشم مسلح کار کرده است و در هنگام کار عینکی به چشم داشته است. حضور این شیوه غریب در آثار وی از مصداق‌های حس و رفتارهای وسواسی او برشمرده‌اند. طوری که ساعت‌ها روی اثر کار می‌کرده و مدت‌ها بدان خیره می‌شده و اگر پسند طبعش نمی‌افتاده، پاره می‌کرده و دور می‌ریخته است گفتنی است بیشتر آثار وی با اسلوب سیاه‌قلم در اجرا پرداز شده است. از ویژگی‌های آثار بازمانده از جلایر شفافیت و براق بودن آنهاست. تصور می‌رود که وی در آثار خود از سفیدکننده‌ای بهره می‌جسته که هنوز پس از گذشت سالیان دراز شفافیت خود را از

او شبیه‌سازی و پرداز بود و گاه دورنمایی از روی طبیعت می‌ساخت. رنگ‌های نسبتاً زنده و تازه به کار می‌برد. عکس‌ها و گراورهای رنگ را نیز با پرداز رنگ‌آمیزی می‌کرد و نیکو از عهده برمی‌آمد (معیرالممالک، بیتا: 277). جلایر آثار رنگ و روغنی خود را با رنگ‌های شاد و زنده تصویر می‌نمود و بعضی اوقات از رنگ سیاه و سفید استفاده می‌نمود و رنگ روغن را مانند سیاه قلم جلوه‌گر می‌ساخت، او زمینه آثار خود را با گل و برگ‌های شاد و زنده و ابتکار مخصوص پرکرده و جلوه اثر را دوچندان می‌نمود. بیشترین و ممتازترین اثر او شمایل‌های گوناگونی بود که در اندازه و سبک‌های مختلف ارائه شده بود. در زمینه ایمان و اعتقاد باطنی به مولای متقیان علی علیه‌السلام ارادت خالصانه داشته و اغلب موضوعات هنری را از بین اقطاب و اخوان صفا و قلندران پاک باخته انتخاب و ترسیم نمود. میرزا اسماعیل اغلب آثار ناخواسته خود را که مورد دلخواهش نبود پاره کرده و دور می‌انداخت. جلایر در هیچ یک از آثار خود به جز دو اثر تاریخ قید نکرده و بدین جهت سنوات فعالیت هنری وی نامعلوم مانده است. ولی آنچه از آثار باقی‌مانده وی مشخص است جلایر در دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه در هنر خود درخشیده و بین مهروموم‌های 1285 الی 1290 وفات یافته است. در هنر خود درخشیده و تا مهروموم‌های 1320 هجری زنده بوده و کار می‌کرده است و در حدود 60 سالگی در گذشته است. در شماره نهم روزنامه ملتی مورخ 12 محرم سال 1284 هجری نام علی‌اکبر مصور حجار نیز جزو شاگردان مرتبه اول رشته نقاشی به همراه اسمعیل جلایر قید شده و به نام میرزا علی‌اکبر حجار و فرزند حاج محمدعلی معرفی گشته است. او جلایر را استاد المصورین خوانده و به شاگردی‌اش مفتخر بوده است (کریم‌زاده تبریزی، 1363، ج 1: 378). نصرالله فتحی در باب اسمعیل جلایر در شماره 59 فروردین، 1349 هجری در مجله نگین چنین نوشته است: «اسماعیل جلایر در زمان ناصرالدین‌شاه می‌زیسته و از نقاشان عالی‌قدر بود که فن سیاه‌قلم و نقطه‌گذاری را به حد اعلی رسانیده بود و نقطه‌پردازی این هنرمند بی‌نظیر به‌قدری لطیف و ظریف است که تشخیص نقطه‌گذاری‌های او فقط با ذره‌بین مقدور است. نباید فراموش کرد که طریقه نقطه‌پردازی در میان چهره‌سازان طبقه اول ایران به‌جای سایه‌روشن به کار می‌رفته است و از این روی مرحوم جلایر شیوه نقطه‌گذاری را در آثار خود چنان دقیق به کار می‌برده که نظیر آن کم پیدا می‌شود و اکنون نیز آثار قلمی او به همین واسطه برای تماشاگران اعجاب‌آور و شگفت‌انگیز است. اگرچه در هر زمان نقاشان نقطه‌گذار وجود دارند ولی آثار جلایر از حیث ریز و نامریی بودن انسان را دچار بهت می‌کند. در نقش‌های او ظاهراً نقطه‌ای به نظر نمی‌رسد ولی همین که ذره‌بین روی آنها می‌گردد نقطه‌ها خود را نشان می‌دهند و بیننده را مطمئن می‌سازند که این



تصویر 1. صفحه‌های نقاشی و خوشنویسی، هنرمند اسماعیل جلایر، حدود 1860 م. (Raby, 1999: 13898)



تصویر 2. نورعلیشاه، اسماعیل جلایر، رنگ و روغن روی بوم (Rabinson, 1998: 260)



تصویر 3. تصویر سیاه‌قلم، نورعلیشاه، اسماعیل جلایر، رنگ و روغن روی بوم، تهران سده 13 ه.ق (سمسار، 1379: 298)



تصویر 4. شمایل حضرت علی (ع) و فرشتگان، هنرمند جلایر (Iranicaonline.org)

دست نداده و همچون مرواریدی درخشان برق می‌زند. بعضی معتقدند که این ماده سفیدکننده از استحاله ماده طلق یا ماده‌ای نظیر آن به دست آمده و سفیدآب نامیده می‌شده است. از این رو در سایه‌روشن آثار جلایر سایه از نقطه‌چین کاری و یا شیوه پرداز پدید آمده و روشن از سفیدآبی است که برای جلای آن به کار رفته است (آژند، 1391: 14). نقاشی‌های اسماعیل جلایر را می‌توان از چند بعد مورد بررسی قرار داد. وی در بیشتر مضامین این نقاشی‌ها تحت تأثیر آموزه‌های دوران کودکی از معانی و مضامین صوفیانه و مذهبی قرار داشته و این آموزه‌ها را با جهت و دید جدیدی کار کرده است. پیداست که وی روی موضوعات صوفیانه و اندیشه عارفان غافل نبوده است. این آثار مذهبی نشان‌دهنده تعلق خاطر وی به این مفاهیم است که توسط پدرش در دوران کودکی به وی القا گردیده و جزئی از فرهنگ وی گردیده است (همان: 17). مهم‌ترین آثار جلایر آثار درویشان و بخصوص نورعلیشاه و شاهکار او در رنگ و ترکیب بندی و طراحی تابلو زنان دور سماور در موزه بریتانیا است که امضا مشخص جلایر را در پی دارد. این هنرمند در زمینه چهره‌نگاری مذهبی و پیکرنگاری از درویشان به سبک شخص خود دست یافته بود. در چهره درویشان و کارهای مذهبی او نشان دادن حالات درونی درویش، معصومیت و مظلومیت دیده می‌شود. روش او که در آثار دیگر هنرمندان دیده نمی‌شود روش نقاشی با طلق و سفیدآب است که در کارهای سیاه‌وسفید به کار رفته و به علت کنتراست شدید در نقاشی به جلوه و زیبایی کار می‌افزوده است. در قسمت قبل ذکر شد به علت وجود اثری از مزین الدوله از شعاع السلطنه به این شیوه احتمالاً این روش را از وی در دارالفنون آموخته بوده است ولی آن را کامل کرده و به شیوه شخصی در این روش دست یافته است.

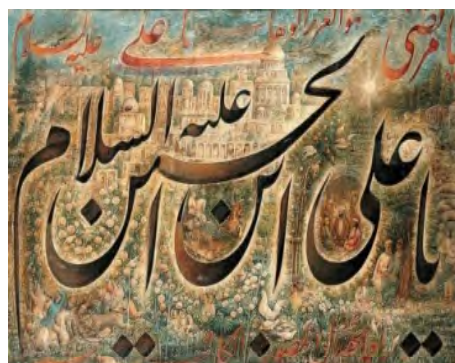
اسماعیل جلایر در دایره نقاشان درباری قاجار، هنرمندی پرکار با قدرت دست قوی بود و از لحاظ چالاکي و طراوت قلم از هنرمندان مطرح دوره دوم قاجار است. اسماعیل جلایر از دوران کودکی تحت علائق صوفیانه پدرش قرار گرفت و این تأثیرات بعدها در آثار او به‌نوعی در نقاشی‌های او در تصاویر حضرت علی (ع) و درویشان سرریز شد. او در شیوه هنری خود نگرش تازه‌ای را به نمایش گذاشت. شیوه او شبیه‌سازی و پرداز بود و گاه چشم‌اندازی از طبیعت را می‌کشید و با آثار پیکره‌نگاری ادغام می‌کرد. جلایر آثار رنگ و روغنی خود را با رنگ‌های شاد و زنده تصویر می‌نمود و بعضی اوقات از رنگ سیاه و سفید استفاده می‌کرد و رنگ و روغن به طرز عجیبی مانند سیاه‌قلم اجرا می‌کرد، او زمینه و فضای پشت آثار خود را با گل و برگ، اسلیمی و نقوش تزیینی پر می‌کرد که از ابتکارات او بود و جلوه اثر را دوچندان می‌نمود. بیشترین و بهترین نمونه آثار او آثار شمایی او از دروایش است که در اندازه و سبک‌های مختلف کار کرده است. در زمینه ایمان و اعتقاد باطنی به علی امام اول شیعیان ارادت خالصانه داشته تنها آثاری که به اتمام رسانده و آن را پاره نکرده است همین آثار مذهبی اوست. او در یکی از آثار خود به لاتین امضاء کرده که معلوم می‌کند در نگارش متن لاتین نیز دست داشته است و با زبان آشنایی داشته است. شاید وی را از نخستین نقاشان ایرانی است که چهره عارفان ایران را با رویکردی واقع‌گرایانه و متخیلانه بازنموده است. «مرقع درویشان» که اوج کمال به کارگیری اسلوب پرداز در قطعات نقاشی جلایر است تصویر تعدادی از پیکره عرفای ایران را در برمی‌گیرد، به‌طوری‌که از زیر موج خیال‌پردازی‌های واقع‌گرایانه نگاه جلایر، پیکره عارفان سر بر می‌آورد. این گرایش در نوع خود نو و



مطالعه دو اثر نقاشی از جلایر برای تحلیل و بررسی گفتگو گرایی

در این بخش به مطالعه دو تصویر از جلایر پرداخته می‌شود و گفتگو گرایی، تک‌گویی و چندگویی بودن این دور تصویر با آرا میخیل باختین مورد بررسی قرار می‌گیرد. یک نقاشی از نور علیشاه و یکی از سه تصویر درویش جوان است که ماهرانه و توسط اسماعیل جلایر کار شده است. جلایر نورعلیشاه را در باغ بهشتی عجیبی با درختان شکوفا و با پوشیدن ردای بلند و کلاه مخروطی با دوازده ترک نشان شیعی کار کرده است. جلایر تصاویر دیگری نیز از نورعلیشاه کار کرده است و این مقایسه تصویری نشان می‌دهد که او برای پرکردن تمام بوم در این تصویر، پیکره را به پلان جلوی تصویر آورده است. پیکره روی یک زانو نشسته و یک چوب جواهرنشان در یک دست دارد و در دست دیگر کشکولی کنده کاری دارد. جلایر در دیگر تصاویر او با گیسوان بلند، صورت معصومانه و با نگاه متفکرانه تصویر شده است. کیفیت باغ اطراف تصویر نورعلیشاه مشخصه آثار نقاشی سبک جلایر است. کیفیت بوچ‌گرایی، عرفانی، رمزآمیز و سه بعد نمایی در نقاشی‌های جلایر با تکنیک سیاه‌قلم کارش ده که از نظر مفهومی برای معنای آثار او مناسب بوده است. در این آثار بدون استفاده از رنگ و با اتکا بر سایه روشن‌های سیاه و سفید، خاکستری برای انتقال حس بی‌وزنی و بی‌دوامی بر طبق نظر دوست علیخان معیر استفاده می‌کرد. علاوه بر این جلایر از تکنیک بومی چاپ و عکس‌های اروپایی نیز الهام می‌گرفت و اغلب از آنها به‌عنوان مدل استفاده می‌کرد. نقاشی‌های تمام‌قد از درویش در نیمه دوم قرن 19م. در آثار او به اوج خود رسید. این توسعه هم‌زمان با قدرت گرفتن احیای صوفی‌گری و عرفان، به‌ویژه در فرقه نعمت‌الله ولی بود که هزاران نفر را در کرمان و شیراز به خود جلب کرده بود و محبوبیتی در میان مقامات درباری و دولتی نیز داشت. مطالعه مجموعه آثار جلایر نشان می‌دهد که او اشتغال ذهنی و معاشرت با افراد صوفی‌پوش داشته است، ممکن است جلایر عضو فرقه نعمت‌الله بوده باشد. از این همه تصاویر درویش هیچ‌کدام به برجستگی تصویر نورعلیشاه (1797م.) در قرن 18م. را ندارد. او با بدن نیرومند و صورت معصوم و ابیاتی که به شعر و نثر تصویر شده است. نورعلیشاه در شیراز توسط کریم‌خان زند مورد آزار و اذیت واقع شده بود و سپس از شیراز اخراج شد و اندکی بعد مسموم و کشته شد. پرتره نورعلی در طیف گسترده‌ای از هنرهای مختلف شامل نقاشی رنگ و روغن، نقاشی پشت شیشه، آبرنگ، قالیچه و غیره کار شده است. در طول قرن‌ها رهبران بسیاری از دروایش شکنجه و کشته شدند؛ مانند بسیاری از کارهای جلایر این نقاشی بدون تاریخ است. با این حال به نظر می‌رسد توسط هنرمند برای علیقلی‌خان مخبرالدوله، کتابدار و رئیس دارالفنون و وزیر آموزش عالی (پس از 1880م.) کشور کار شده است. جلایر در طول پرکارترین دوره زندگی هنری خود، هنگامی که «مخبر» هنوز به‌عنوان کتابدار مدرسه مشغول بوده، این پرتره را کار کرده است.

این تصویر (7) محیط گرم و صمیمی از حرمرسرای دربار قاجار (اندرونی) را نشان می‌دهد. در این تصویر آرمانی، زنان برای چای بعدازظهر در ایوانی با منظره‌ای شاداب و باشکوه در باغی با درختان میوه جمع شده‌اند. صدای قلبان، موسیقی



تصویر 5. نقاشی و خوشنویسی، هنرمند اسماعیل جلایر، حدود 1870 م، نام مقدس حضرت علی (ع). (Iranicaonline.org)



تصویر 6. نورعلیشاه، اسماعیل جلایر، تهران حدود 1856 م، رنگ‌روغن روی بوم، 69/2 x 88/9 سانتی‌متر، مجموعه خصوصی، فرشته مسعودی هدایت (Rabinson, 1998: 259)



تصویر 7. زنان دور سماور، اسماعیل جلایر، تهران، اواسط قرن 19 م، رنگ و روغن روی بوم، 195 x 143/8 سانتی‌متر، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، توسط خانم ژانت کلرک به شماره (Rabinson, 1998: 261), P56 – 194

متکبران و با عواطف و دریافت صوفیانه ترکیب شده بود. در چهره‌های او هنرمند سعی در نشان دادن حالات درونی پیکره‌ها داشته است و از نوعی روانشناسی چهره بهره می‌برده است. چهره این افراد واقع‌گرایانه با تعدی صوفیانه و متفاوت تصویر شده است.



بود. در این صحنه زنان حرم از جای بعد از ظهر لذت می‌برند در حالیکه با موسیقی دل‌نشین در یک مجلس خصوصی و شاعرانه برای سرگرمی گردهم آمده‌اند. این تصویر در یک نگاه اجمالی صحنه‌ای از حرم‌سرای سنتی دربار ایران در دوره قاجار در اواخر قرن 19 م را نشان می‌دهد. این نقاشی خصیصه‌های ذاتی و شخصی هنرمند را نیز نشان می‌دهد، او با تأکید و برجسته کردن امضای خود «اسماعیل» در پشت این تصویر نوشته [به‌عنوان میراث من] قصد دارد به این وسیله اشاره‌ای گذرا به اهمیت زندگی در جامعه قاجار داشته باشد که به سرعت در اواخر قرن 19 م در حال تغییر است. امضا به خط نستعلیق در بالای تصویر: اسماعیل، غرض نقشی است که ما ماند. امضای اسماعیل به مفهوم رهسپار شدن به دیار باقی است و مانان بودن است در پشت این تصویر اشاره به میراث من دارد (Rabinson, 1998: 259-261).

مطالعه تحلیلی گفتگو گرایی در هنر نقاشی دوره ابتدایی قاجار
آرا باختین را می‌توان خوانشی برای مطالعه آثار ادبی و هنری جهان دانست. مکالمه در نظریات باختین در جایگاه اصلی قرار دارد و به نسبت میان خود و دیگری معنا می‌شود. تأکید بر مکالمه و یا گفتگو گرایی به این معنا است که مفهوم‌پردازی در اثر در حول محور اصلی مکالمه دیالوگ شکل می‌گیرد که تلاشی است برای رهایی از محدودیت‌هایی که دیالکتیک هگلی در زمینه معنا سازی ایجاد کرد. اصلاحات در آرا باختین بیشتر ادبی است ولی در پس‌زمینه تاریخی و فلسفی آن می‌توان هر اثر را متن دانست و با آن تطبیق داد و برای خوانش آثار ادبی و هنری جهان استفاده کرد. باختین عموماً با گفتگومداری و منطق مکالمه شناخته می‌شود. او معتقد است مکالمه یا گفتگومندی از تک‌گویی و چندگویی شکل گرفته است. تعامل میان زبان و توزیع صداها در متن و حق حضور صداها دیگر است. واژه دیگری که او برای گفتگو استفاده می‌کند کرونوتوپ است باختین از مفهوم «کرونوتوپ» برای نشان دادن ماتریس مکانیزمانی (بی‌زمانی و بی‌مکانی) استفاده می‌کند که بر وضعیت بنیادین تمام روایت‌های زبان‌شناختی حاکم است. مایکل هولوکیست (1395) بیان می‌کنند که کرونوتوپ «واحد تحلیلی برای مطالعه زبان مطابق نسبت و ویژگی‌های مقوله‌های زمانی و مکانی بازنمایی شده در زبان است». تا این حد، کرونوتوپ هم مفهومی شناختی است و هم خصیصه روایی در زبان. در مقایسه با دیگر استفاده‌ها از زمان و مکان در تحلیل‌های زبانی باختین، ویژگی متمایزکننده تحلیل‌های مبتنی بر کرونوتوپ، این حقیقت مشخص می‌شود که برای باختین، نه زمان و نه مکان هیچ‌کدام بر دیگری برتری و تقدم ندارند و کاملاً مستقل‌اند. در این بخش از دو مفهوم گفتگو و کرونوتوپ برای تطبیق با نقاشی قاجار استفاده

دل‌نشین تار، عطر جای تازه‌دم، رنگ‌های غنی، لباس‌های با جزئیات کارشده، مادی بودن و زندگی مرفه محیط حرمسرای قاجاری را نشان می‌دهد. در تضاد با پرتو نور علیشاه جلایر که فقط سیاه و سفید کار شده است، تصویر زنان حرمسرا دارای رنگ‌های غنی متنوعی مانند قرمز، سبز، قهوه‌ای است. اعتماد جلایر به رنگ‌های گرم و همچنین تفسیر ماهرانه و با دقت او از جزئیات صحنه، لباس، آرایش مو، لباس و روسری‌های زنان یک جشن واقعی و زیبا برای لذت بصری مخاطب از تصویر است. حرمسرا مانند صحنه نمایش باشکوهی است که انگار با بازیکنانی در حال اجرای نقشی عجیب با لباس‌های نمایش هستند. در این نقاشی در جلوی تصویر سینی‌های میوه و شیرینی‌جات لذیذ قرار دارد. سرویس چینی اروپایی و قوری که بر روی سماور قرار دارد. زنان با لباس‌های درباری با طرح و رنگ آراسته، از موی سر تا کفش متفاوت تصویر شده‌اند. بانوان درباری با توجه به مرتبه و مقام، مراسم و گردهمایی به مناسبت‌های مختلف برای نمایش لباس‌های پر زرق و برق‌تر خود داشتند. از راه‌های بسیاری می‌توان این نقاشی را مورد بررسی قرار داد. به‌عنوان سندی از پوشش درباری بانوان اواخر دوره قاجار این اثر دارای ارزشی درخشان است. در تضاد با زنان حرمسرا، زنان رفاقه و نیمه‌عریان تصویر شده در اوایل دوره قاجار، زنان در این تصویر معتدل، با حیا و پوشیده تصویر شده‌اند و با انواع مختلفی از حجاب دیده می‌شوند. شاهزاده‌خانم‌ها بدون حجاب با آرایش و نیم تاج‌های جواهرنشان و مرصع تصویر شده‌اند در حالیکه زنان دیگر در حجاب چارقد هستند که در زیر چانه محکم شده است.

تنها بانویی که قلیان می‌کشد کاملاً با پوشیدن چادر سیاه کامل و پارچه سفید روی آن (روبنده) پنهان شده است. شاهزاده‌خانم‌ها با دستبندهای رنگارنگ که با چندلایه از پارچه‌های ابریشمی گل برجسته که لبه آن با نقره‌دوزی گلدوزی شده است در حالیکه برخی دیگر جلیقه‌های مرواریددوزی شده (نیم‌تنه) و دامن‌هایی کوتاه با پارچه‌های آهاردار (شلیته) پوشیده‌اند به زیبایی تصویر شده‌اند. بانوان در نقاشی طوری مخاطب را نگاه می‌کنند به نظر می‌رسد مهمانی در یک لحظه دراماتیک قطع شده است. این تصویر همچنین شامل دو دختر بسیار جوان و یک پسر بچه می‌باشد (تقریباً پنج‌ساله) نیز دیده می‌شود که به نظر می‌رسد پسر بچه مستقیم به بیننده می‌نگرد و مخاطب سرزده وارد مهمانی عصرانه زنان شده است. پسر جوان تنها فرد مذکر تصویر است (غیر از خواجه و ارباب حرم‌سرا) که اجازه ورود به حرم‌سرای درباری را داشتند. در حرم‌سرا خوردن مراسمی تشریفاتی برای سرگرمی بانوان بود، فرصتی برای تجمع و قرائت شعر و پرداختن به داستان‌های افسانه‌ای تاریخی، حماسی و یا داستان‌های عشقی بود. قصه‌گویی در تمام اشکال آن یکی از سرگرمی‌های مورد علاقه و عمده بانوان حرمسرا



جدول 1. مطالعه تحلیلی گفتگو در دو نقاشی جلاير (منبع: نگارنده، 1397)

تک‌گويه در نقاشی جلاير	گفتگو در نقاشی جلاير
	
از نظر موضوعی تک‌پیکره، بدون گفتگو تک‌صدایی بیشتر، خفقان، عدم گفتگو متأثر از شرایط سیاسی اجتماعی تک‌صدایی وجود دارد تک‌رنگ	از نظر موضوعی چند پیکره دارای گفتگو گرایبی چندصدایی با تأکید بر تک‌صدایی کانونی تصویر متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی قاجار گفتگویی که در لحظه ورود مخاطب به تصویر قطع شده است دارای ترکیب‌بندی رنگین و چرخش رنگ در تصویر
واکنش غیرفعال بدن، ایستادگی، بازنمایانه، قالبی و نمادین، عدم گفتگویی سوژه در تصویر به‌صورت گفتمان بصری، سمبلی از زیبایی	تقسیم قدرت پیکره‌ها، واکنش فعال پیکره‌ها، تصاویر نمادین وجود گفتمان در تصویر، بازنمایی بدن با کاربرد رسانه‌ای، تمایل گفتگو با پیکره‌ها، حرکت در پیکره زنان
نشان دادن کروئوتوپ: بی‌زمانی و مکانی در تصویر در تمامی آثار دارویش زمان و مکان نامیرا است.	نشان دادن کروئوتوپ: زمان عصر و مکان حرمسرا است. تصویر در یک لحظه خاص منجمد شده است.

می‌شود. گفتگومندی در نقاشی‌های جلاير در تصاویری که بر مبنای پیکره‌نگاری شکل گرفته است. چندصدایی در گفتگومندی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. در نقاشی‌هایی که نورعلیشاه به‌صورت تک‌پیکره کار شده است تک‌صدایی دیده می‌شود و گفتگو وجود ندارد. در این تصاویر تک‌پیکره، تنها خود‌گویی است زمان و مکان و روز شب مشخص نیست اطراف پیکره با فضای باغ مانند و حیوانات پر شده است. در تصاویر زنان دور سماور، تأکید بر صداها گوناگون است و گفتگو میان پیکره‌ها وجود دارد. گفتگومندی عنصری اساسی در متن نقاشی قاجار است و به‌صورت گفتگوی میان پیکره‌ها رنگی و پیکره‌ای دیده می‌شود. تک‌پیکره نورعلیشاه تک‌گویی و تصاویر زنان چندگویی است. ارتباط و گفتگومندی متن نقاشی رنگی نیز دیده می‌شود تصویر نورعلیشاه بی‌رنگ و تصویر زنان رنگین نقاشی شده است. روابط میان یک متن اعم از ادبیات و نقاشی یکسان دیده می‌شود. واژه کروئوتوپ با پیوستگی روابط زمانی و مکانی در نقاشی‌های جلاير در دوره قاجار دیده می‌شود و زمان و مکان در نقاشی نامشخص و سن و سال در نقاشی از پیکره‌های نورعلیشاه نشان داده نمی‌شود و درویش در دوره‌ای از جوانی با تصویری ثابت باقی‌مانده است و نوعی تعلیق زمان و نامیرایی را تجربه می‌کند. در تصویر زنان زمان احتمالاً عصر و مکان حرم‌سرای قاجار تشخیص داده می‌شود. با توجه به تحلیل‌های فوق‌الذکر حضور کروئوتوپ و گفتمان تک‌گویی و چندگویی، گفتمانی جدید در نقاشی جلاير خلق می‌کند. در اینجا با رجوع به دیدگاه‌های باختین در بخش‌های قبل می‌توان وجه اشتراک آثار هنر پیکره‌نگاری جلاير را با آرا باختین «گفتگومندی» و «کروئوتوپ» را تشخیص داد. همانطور که ذکر شد شرایط سیاسی و اجتماعی نقش مهمی

در شکل‌گیری هنر نقاشی قاجار داشت و هنر نوعی دادن مشروعیت سیاسی به حکومت قاجار بود. در نقاشی نورعلیشاه گفتگویی وجود ندارد و تک‌صدایی است. بر مشخص‌نمودن زمان و مکان تأکید دارد و عدم استفاده از رنگ، دادن حالت نامیرایی و عرفانی بر زنده‌بودن نورعلیشاه تأکید دارد. در حالیکه در تصویر زنان دور سماور رنگ‌های شاد دیده می‌شود و به نظر می‌رسد گفتگو در صحنه ورود مخاطب به مهمانی قطع شده است. پس گفتگویی وجود داشته که مخاطب آن را قطع کرده است. این تصویر نسبت به تصویر نورعلیشاه دارای گفتگو است ولی گفتگوی آن هم محدود بوده است. بدین ترتیب هر دو نقاشی جلاير را می‌توان دارای گفتگو دانست. هر دو نقاشی گفتگو دارد و متأثر از شرایط اجتماعی دوران قاجار است.

در آثار جلاير با توجه به این مورد که نقش اصلی تصویر بر مبنای گفتگو شکل می‌گیرد. دارای گفتگویی متفاوتی در نقاشی هستیم. جلاير به سبب بیماری آشفتگی روانی سعی داشته حالات روحی خود را در نقاشی‌هایش باز نمایند. در آثار او انسان در تنهایی نیز دارای گفتگو با خود و واگویی است و مانند تصویر نورعلیشاه با اینکه یک پیکره در تصویر وجود دارد نوعی تک‌صدایی دیده می‌شود و ارتباط و گفتگو با خود پیکره نورعلیشاه وجود دارد. هنرمند سعی داشته با تمرکز بر پیکره اصلی، عدم استفاده از رنگ این تک‌گویی را نشان دهد. در نقاشی دیگر جلاير با جمعی از پیکره‌ها در کنار هم روبرو هستیم که با وجود چندصدایی و ارتباط پیکره‌ها باهم، بر محدودیت زندگی زنان و تک‌صدایی، فانی بودن جهان براساس نوشته خود جلاير تأکید شده است. در



و سیاسی قاجار دارای نوعی انسان‌شناسی تصویری از انسان در دوره قاجار و گفتگو و دغدغه‌های او را نشان می‌دهد و گفتگو به صورت تک‌گویه و چند گویه به عنوان یک رسانه بیانگر دیده می‌شود. در متن در این آثار گفتگو مطرح است، تحول گفتگومندی و مکالمه که به صورت تک‌گویه در پیکره از نورعلیشاه و چند گویه در اثر زنان درباری دور سماور دیده می‌شود و وجود گفتگومندی در نقاشی‌های جلایر را که محتوای فرضیه این پژوهش است را تأیید میکند. در این جایگاه حضور کروئوتوپ و بی‌زمانی و بی‌مکانی در نقاشی جلایر دیده می‌شود. گفتگومندی در پیوند با کروئوتوپ در تعامل با هنجارهای زیبایی‌شناسی و انسان‌مداری نقاشی‌های تک‌صدایی نورعلیشاه (بازنمایی استعاری و آرمانی، تابع ساختار نقاشی پیکره نگاری درباری و قوانین آن) دیده می‌شود و بیشتر از تصاویر زنان با نظریات باختین تطبیق دارد. در نتیجه در این نقاشی‌ها گفتگو دیگر صرفاً یک پدیده زبانی نبوده و به یک متن با دلالت‌های متکثر معنایی در گفتگومندی و مکالمه در تصویر تبدیل می‌شود که در تصویر نورعلیشاه تک‌گویه و در تصویر زنان چند گویه است و در عین چند گویه بودن دارای تک‌گویه نیز می‌باشد و هر انسانی به صورت منفرد در جمع تک‌صدایی است.

منابع فارسی

- آژند، یعقوب (1391)، *اسماعیل جلایر، گلستان هنر ۳*، تهران: پیکره.
- احمدی، بابک (1386)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- افشار مهاجر، کامران (1391)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.
- باختین، میخائیل (1373)، *سودای مکالمه، خنده و آزادی*، ترجمه: محمد پوینده، تهران: شرکت فرهنگی هنری آرت.
- باختین، میخائیل (1387)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان*، ترجمه: رویا پوراآذر، تهران: نی.
- پاکباز، رویین (1379)، *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (1379)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان.
- تودوروف، تزوتان (1377)، *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه: داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- حقیقت رفیع، عبدالرحیم (1369)، *تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایران*، تهران: آریز.
- سمسار، محمد حسن (1379)، *کاخ گلستان (گنجینه کتب و نفایس خطی)*، تهران: زرین و سیمین.
- سرمدی، عباس (1379)، *دانشنامه هنرمندان ایران و اسلام*، تهران: هیرمند.

آثار جلایر انسان سوژه اصلی نقاشی است. بزرگ در نقاشی به عنوان سوژه اصلی در مرکز تصویر کار می‌شود و جهان انسان در دوره قاجار را بازتاب می‌دهد. برخورد جلایر با انسان براساس تک‌گویه و گفتگو در نقاشی‌ها دیده می‌شود که متأثر از حالات روحی هنرمند، نگرش او به زندگی و واگویه‌های خود هنرمند است. در آثار جلایر تک‌گویه، گفتگو هر دو در تصاویر نقاشی وجود دارد.

نتیجه‌گیری

بنابر پژوهش حاضر روشن شد رویکردهای انسان‌شناختی باختین موجب تحولات چشمگیر در نقد ادبی شد. منتقدان آثار باختین، او را در زمره نخستین منتقدان نظریه بازنمایی قلمداد کرده‌اند. مهم‌ترین نظریات باختین در مورد انسان و نگاه فلسفی به مسائل مربوط به انسان است. باختین در نظریات خود به تبادل گفتار یعنی گفتگو در متن معتقد بود. او تک‌گویی را در مقابل چندگویی قرار می‌دهد و سعی کرد که نشان دهد که چگونه گفتگو و گفتگومندی در زبان، ادبیات و هنر و هر اثر دیگری به شکل متن ساخته می‌شود. گفتگو بدون تعامل با دیگران، بدون قرار گرفتن در معرض صدای دیگران بودن شکل نمی‌گیرد و باید در تعامل با دیگری برای گفتگو باشد. هرآنچه در گفتگو گفته می‌شود انعکاس صدای دیگری در مکالمه است. بدین صورت گفتگو به مثابه عرصه اصلی مقوله انسانی پرداخته می‌شود همچنین بنا بر بررسی‌های صورت گرفته روشن شد که کروئوتوپ برای نشان دادن بی‌زمانی و بی‌مکانی استفاده می‌شود و بر وضعیت بنیادین تمام روایت‌های زبان‌شناختی به صورت متن دیده می‌شود. تمامی این موارد در اتباط با انسان و انسان‌شناسی فلسفی و دیدگاه هستی‌شناسانه او به انسان بود. در بخش بعدی مقاله به خوانش دو نقاشی از جلایر با آرا باختین پرداخته شد. در آثار جلایر انسان مهم‌ترین سوژه نقاشی است و انسان در آثار او تحولی در اجرا و تفکر دارد. جلایر از مهم‌ترین هنرمندان دوره ناصری است که مقوله اصلی آثار او انسان و نشان دادن حالات روحی و درونی پیکره‌های انسانی است. انسان در نقاشی جلایر متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه خود است. در این بخش دو اثر پیکره نگاری از جلایر یکی تصویر نورعلیشاه و دیگری زنان مورد بررسی و مطالعه قرار گرفت. در این بررسی مشخص شد که هر دو اثر متناسب با شرایط جامعه قاجار تصویر شده‌اند. مقوله اصلی در تصاویر نقاشی انسان است. یک اثر به صورت تک‌پیکره کار شده و اثر دیگر دارای چندین پیکره است. تصویر نورعلیشاه محدودیت رنگ دارد و تمرکز بر تنها پیکره تصویر است ولی تصویر زنان رنگین نقاشی شده و گروهی است و تمرکز بر گذر لحظه‌ها است. این دو تصویر نمادی از گفتگو در نقاشی‌های جلایر و به مثابه متنی از گفتگومندی دیده می‌شود. این آثار با توجه به شرایط اجتماعی



منابع لاتین

- Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Las Essays*, translated by Vern W. McGee, Texas: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his World*. h. Isovsky (tr), Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (1999). *Problem's of Dostoevsky's Poetics*, translated by Caryl Emerson, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. (1999). *Toward a Philosophy of Act*, translated by Vadim Liaponuv, Texas: university of Texas Press.
- Holquist, Michael. (2002). *Dialogism*, New York: Routledge.
- Linell, Per. (2008). "Essential of Dialogism", Sweden: Department of Communication Studies Linköping University.
- Raby, Julian (1999), *Qajar Portraits*, London.
- Rabinson and others (1998), *Royal Persian Painting (The Qajar Epoch 1785-1925)* Brooklyn Museum of Art, New York.
- Zappen, James P. (2004). *The Rebirth of Dialogue Bakhtin Socrates, and the Rhetorical Tradition*, New York: State University of New York Press.
- www.iranica.org
- عظیمی، حسین؛ علیا، مسعود (1393)، نسبت متن و صدای دیگری در اندیشه باختین، کمیای هنر، شماره 13.
- غلامحسین زاده، رضا، غلامپور، نگار (1387)، میخائیل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین، تهران: روزگار.
- کریم زاده تبریزی، محمدعلی (1363)، احوال و آثار نقاشان ایران، جلد 3، لندن: مستوفی.
- گاردینر، مایکل (1381)، تخیل معمولی باختین، ترجمه: یوسف ابادری، ارغنون، شماره 20.
- مقدادی، بهرام (1382)، جویس و منطق مکالمه رویکردی باختینی به اولیس جیمس جویز، پژوهشنامه زبان‌های خارجی (دانشگاه تهران) شماره 15، صص 19-30.
- معیرالممالک، دوستعلی خان (بی‌تا)، یادداشت‌هایی از زندگی خصوصی ناصرالدین‌شاه، (تهران، کتابفروشی علی‌اکبر علمی)، 1361، ص 277.
- نامورمطلق، بهمن (1390)، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.
- هولکویست، مایکل (1395)، مکالمه‌گرایی میخائیل باختین و جهان‌ش، ترجمه: امیر خانلو، تهران: نیلوفر.
- یارشاطر، احسان، افشار، ایرج (1388)، راهنمای کتاب، ج 15، تهران: سخن.



Reconfiguration of Dialogue in Ismail Jalayer's Works During the Qajar Period with Aras Mikhail Bakhtian

Elahe Panjehbashi

Assistant Professor Department of Painting, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran, Iran
(Received: 24 Oct 2019, Accepted: 28 Dec 2019)

Everything that is said in a conversation is a reflection of another voice in the conversation. Thus, dialogue is considered as the main field of the human category. Also, according to the studies, it became clear that the chronotope is used to show timelessness and placelessness, and the basic condition of all linguistic narratives is seen as text. All of this had to do with man and his philosophical anthropology and his ontological view of man. In the next part of the article, two paintings by Jalayer with Ara Bakhtin were read. In Jalayer's works, man is the most important subject of painting and man has a change in performance and thinking in his works. Jalayer is one of the most important artists of the Nasserite period, whose main category is human beings and showing the mental and inner states of human bodies. Man in Jalayer's painting is influenced by the political and social conditions of his time. In this section, two sculptural works from Jalayer, one image of Noor Ali Shah and the other women, were studied. In this study, it was found that both works are depicted in accordance with the conditions of Qajar society. The main category in pictures is human painting. One work is made in one piece and the other work has several pieces. The image of Noor Ali Shah has a color limit and focuses on the only body of the image, but the image of women of color is painted and group and focuses on the passage of moments. These two images are a symbol of dialogue in Jalayer's paintings and are seen as a text of dialogue. According to the social and political conditions of Qajar, these works have a kind of anthropology of the image of man in the Qajar period and show his dialogue and concerns, and dialogue is seen as a single-word and multi-word as an expressive medium. In the text, there is a dialogue in these works, the evolution of dialogue and conversation that can be

seen as a monologue in the body of Noor Ali Shah and a polyphony in the work of court women around the samovar, and the existence of dialogue in Jalayer paintings which is the content of this research hypothesis. conforms that. In this place, the presence of chronotope and timelessness and placelessness can be seen in Jalayer's painting. Discussion in connection with chronotope in interaction with the aesthetic and humanistic norms of Noor Alishah's monophonic paintings (metaphorical and ideal representation, function of court sculptural painting structure And its rules) are seen and are more in line with Bakhtin's theories than the images of women. As a result, in these paintings, dialogue is no longer merely a "linguistic phenomenon" and becomes a text with multiple semantic implications in dialogue and conversation in the image, which is monosyllabic in Noor Ali Shah's image and multi-voiced in women's image. Being a word also has a single word, and each human being is singular in the plural.

Key words

Qajar, painting, Bakhtin, Dialogue, Jalayer.

This Article is the Result of a Research Project Entitled "Studying the Art of Icon Painting in the Qajar Period" Approved by Al-Zahra University

Corresponding Author: Tel: (+98-21) 88044040; E-mail: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir